MUSIQUE PERSANE

Par M. Cl. HUART

MEMBRE DE L'INSTITUT

I. — Perse ancienne.

La musique a été très anciennement cultivée en Perse. En décrivant les rites qu'observent les Perses en sacrifiant aux dieux, Hérodote (I, 132) parle du mage qui est présent à la cérémonie; ce mage entonne une théogonie; c'est le nom, dit l'historien, qu'ils donnent à ce chant. Que les paroles de ce chant aient été conservées ou non dans les anciennes hymnes (*gâthâ*) du livre sacré des Parsis, l'*Avesta*, c'est ce qu'il nous est impossible de savoir, mais cela n'a pas d'importance pour notre sujet. Nous nous bornons à constater que cette théogonie était chantée, mais non accompagnée par un instrument, car Hérodote fait remarquer un peu plus haut que les Perses n'employaient pas les flûtes. C'est à peu près tout ce qu'il est possible de savoir sur la musique chez les Perses au temps de leur splendeur, c'est-à-dire sous la dynastie des Achéménides, successeurs de Cyrus et de Darius Ier, empire qui dominait toute l'Asie antérieure, et qu'il fallut Alexandre pour abattre.

Les deux principales cérémonies de la cour étant les réceptions solennelles et les banquets, la place de la musique y était peut-être indiquée. Les auteurs arabes, écrivant après la conquête de la Perse par les musulmans, nous ont transmis quelques détails remontant à la dynastie des Sassanides, qui a régné de 226 à 641 après Jésus-Christ, et représentait une réaction nationaliste après Alexandre, ses successeurs les Séleucides, et la féodalité des Arsacides où dominait l'influence artistique de la Grèce; elle prétendait, en un mot, prendre la suite de la glorieuse dynastie des Achéménides. Les cérémonies de cour tendaient, par conséquent, à reconstituer la splendeur de celles de l'ancienne monarchie. En revanche, la Grèce a joui d'une telle prédominance artistique dans l'Asie antérieure à la suite des victoires macédoniennes qu'il sera toujours difficile de déterminer quelle a été sa part d'influence sur la musique perse aux premiers siècles de notre ère.

Les Perses de cette époque, nous dit l'historien arabe Mas'oûdî[1], possédaient comme instruments musicaux le luth, la flûte, la mandoline, le hautbois et la harpe. On leur attribuait l'invention des modulations, des rythmes et divisions, des sept *modes royaux* qui expriment les sentiments de l'âme : *madarusnân* en était le plus sérieux, *saïgâh* était « celui que le cœur chérissait », *sisum* était émotionnant et sérieux, et *djobardn* gradué sur une seule modulation. Les habitants du Khorassan, province orientale de la Perse, se servaient de préférence d'un instrument à sept cordes, le *zang*, sorte de harpe, tandis que les gens de Raï, du Tabaristan et du Daïlem, c'est-à-dire de la région qui comprend Téhéran et les montagnes qui dominent au nord cette capitale et la séparent de la mer Caspienne, préféraient la mandoline, en général très en faveur chez les Perses. Le luth, que l'on considère comme originaire de la Grèce, doit être construit de telle manière qu'une certaine relation s'établisse entre ses cordes et l'âme humaine; l'émotion que cause le joueur de luth aux auditeurs n'est que le retour subit de l'âme à son état naturel[2].

Les rois réservaient une grande considération aux chanteurs. Chosroès II Parwîz avait à sa cour deux chanteurs célèbres, Serguêch, dont le nom est sûrement grec (Sergius), et Bârbedh, forme corrompue de Pahlabedh qu'on trouve chez les anciens auteurs arabes (écrit Fahlabedh). Le second avait, pour le banquet du roi, un répertoire de 360 mélodies, de sorte qu'il en eût une pour chaque jour de l'année, qui était alors d'autant de jours. Ses paroles « étaient une loi absolue pour les maîtres de la musique qui, tous, n'ont fait que glaner dans son champ ». On a conservé quelques noms donnés à ces mélodies : *takht-i Ardechîr* (le trône d'Artaxerxès), *nauroûz-i bozorg* (le grand printemps), *sarv-i sehî* (le cyprès élancé), *rôchan-tchèrâgh* (la lampe brillante), *zîr-i kaïçarah* (la haute-contre des Césars), *haft guendj* (les sept trésors), etc.[3].

Chosroès II avait un cheval noir nommé Chab-dîz, beau et intelligent entre tous; le roi l'aimait tellement qu'il jura de faire massacrer celui qui lui apporterait la nouvelle de sa mort. Quand ce fâcheux événement se produisit, le grand écuyer pria Bârbedh d'en informer le roi au moyen d'un chant, dont Chosroès comprit l'intention; il s'écria : « Malheur à toi! Chab-dîz est mort! — C'est le roi qui l'a dit, » répliqua le musicien; ainsi celui-ci évita le sort réservé au porteur de mauvaises nouvelles et releva le roi de son serment[4].

Ce même Bârbedh avait inventé trente formes de modulation, une pour chaque jour du mois; l'une de ces formes s'appelait *Gandj-i bâd-âwerd* (le trésor apporté par le vent) et a dû être inventée pour célébrer la prise, en Egypte, par le général Chahrbarâz, « le sanglier de l'empire », du trésor que l'empereur

1. *Prairies d'or*, éditées et traduites par Barbier de Meynard, t. VIII, p. 90-91.

2. Même ouvrage, p. 99.

3. A. de Biberstein Kazimirski, *Menoutchehri*, XL, 13-17.

4. Edw. G. Browne, *A Literary history of Persia*, t. I, p. 17.

romain de Constantinople avait fait embarquer sur des navires jetés par le vent à la côte[1].

On cite encore d'autres noms d'artistes de cette époque : Afarîn, Khosrawânî, Madharostânî[2], et le harpiste Sakîsâ[3]; mais le souvenir qui est resté d'eux est bien faible et pâle.

La tradition a conservé longtemps la mémoire des concerts qui accompagnaient les fêtes royales, et le poète épique Firdausî, l'auteur du *Livre des Rois*, qui écrivait à la fin du xe siècle de notre ère, ne manque pas de faire figurer les musiciens (*râmich-gar*) dans les banquets.

Mazdak, fondateur d'une fameuse secte religieuse et communiste, se figurait Dieu assis sur son trône comme le roi Chosroès Ier, ayant devant lui quatre forces spirituelles correspondant aux quatre personnages qui se tiennent debout devant le roi; les trois premiers sont de hauts fonctionnaires, le quatrième est le musicien. Il n'en faudrait pas conclure que le rôle de celui-ci ait été aussi important dans l'Etat perse; le fait allégué signifie que si la musique a joué un rôle aussi considérable dans le service divin des Mazdékites que dans celui des Manichéens, on comprend que le musicien ait pris cette place dans la hiérarchie céleste; néanmoins les musiciens avaient réellement un haut rang à la cour. D'après l'historien arabe Mas'oûdî[4], Ardéchir Bâbékân, fondateur de l'empire des Sassanides, avait placé dans une classe spéciale de corps d'état les chanteurs, les virtuoses et tous ceux qui exerçaient la profession de musicien. Pour célébrer l'inauguration d'une digue sur le Tigre, Chosroès II convoqua les musiciens en même temps que les satrapes[5].

Les rois, dans leurs chasses, se faisaient accompagner de joueuses de harpe. Nous en avons deux représentations dans des bas-reliefs de l'époque, reproduisant des scènes de chasse. La première représente la poursuite des sangliers dans des marécages où le gibier est traqué; le roi et ses compagnons sont

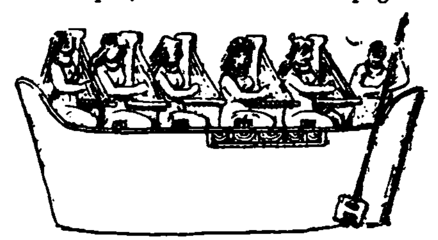


Fig. 522.

montés sur des bateaux, et d'autres bateaux sont remplis de femmes qui amusent la compagnie en jouant de la harpe (fig. 522). Il en est de même pour le second, qui nous montre une chasse au cerf : les joueuses de harpe sont placées sur une espèce d'estrade[6] (Ker Porter, *Travels*, t. II, p. 175, pl. 63).

Behrâm V, surnommé Goûr, « le chasseur d'onagres », était un grand amateur de musique; non seulement il avait dans son entourage des joueuses de lyre grecques, mais il fit venir aussi de l'Inde des Bohémiens, gitanes, tziganes, dont le principal métier était la musique[7]. Il introduisit aussi quelques changements dans la classe des musiciens, mais Chosroès Ier rétablit l'organisation d'Ardéchîr.

II. — Perse moderne.

La Perse moderne, à son époque brillante (dynastie des Çafawides, xvie et xviie siècles), n'a pas voulu faire moins, comme éclat des fêtes, que les souvenirs restés des anciens temps épiques. Aussi le Chah de Perse entretenait-il à sa cour un certain nombre de musiciens. « Les musiciens du roi, nous dit Chardin[8], sont toujours non seulement les plus habiles du royaume à chanter et à toucher des instruments, mais ce sont aussi d'ordinaire les meilleurs poètes du pays. Ils chantent leurs propres pièces. » Savoir jouer du luth est, entre autres choses, une qualité recommandable chez un courtisan[9]. Les gouverneurs des grandes provinces avaient leur train composé des mêmes sortes d'officiers que celui du roi, ayant, entre autres, leur bande de musiciens et leur troupe de danseuses[10].

On avait rétabli l'ancien usage des aubades, données cinq fois par jour devant le palais par un corps de musique composé de longues trompettes et de timbales[11]; on avait même construit pour cela une tribune couverte à la hauteur d'un premier étage; on l'appelait *naqqâra-khânè* (maison des timbales). Chardin a décrit celle qu'il a vue à Ispahan : « Au côté du marché impérial, il y a tout en haut deux grandes galeries couvertes... où vers la brune et à minuit, on fait retentir de longues trompettes et de grosses timbales, qui ont trois fois plus de diamètre que les nôtres, et qui font un furieux bruit[12]. »

Les musiciens, appointés par le roi, qui composaient cet orchestre, s'appelaient *naqqâratchi* « joueurs de timbales ». Le P. Raphaël du Mans (*Estat de la Perse*, p. 123) ajoute : « Ils sont en quelque haut bâtiment proche la maison du Roi pour sonner les dianes à minuit, à midy, le soir et le matin. Quand il naît un enfant mâle, ils envoyent un ou deux de leurs gens, ou plus, selon la condition des personnes, tambouriner à la porte de l'accouchée, et ils ne se lasseront point que l'on ne leur aye paié leur droict, qui leur est dû de par la loi du prince. » Les sages-femmes se chargeaient de leur indiquer les endroits où il fallait aller.

Ils existent encore en Perse, et Mme Jane Dieulafoy[13] les a vus à Ispahan saluer le lever et le coucher du soleil sur l'une des terrasses placées au-devant du palais d'Ali-Kapou, avec leurs « tambours en forme d'obus cylindro-coniques » et leurs larges trompettes de cuivre.

A Kirmanchâh, chef-lieu du Kurdistan persan (aujourd'hui de la province de Gharb ou de l'Ouest), M. H. Binder a été témoin de la sérénade qui s'y donne tous les soirs, au coucher du soleil. Cinq ou six musiciens montent à une petite cabane dominant

1. A. Christensen, *L'Empire des Sassanides, le peuple, l'Etat, la cour* (dans les *Mémoires* de l'Académie royale des Sciences et Lettres de Danemark, 7e série, *Lettres*, t. I, no 1, Copenhague, 1907), p. 105-106 et note 2. Cette modulation est la seizième que donne le dictionnaire persan *Borhân-i qâti*, au mot *el lahn*.

2. Baihaqî, *Kitâb el-mahâsin*, éd. van Vloten, p. 363.

3. Cité dans le *Khosrau o Chîrîn* de Nizhâmî de Guendja.

4. *Prairies d'or*, t. II, p. 153.

5. A. Christensen, *ouvrage cité*, p. 31.

6. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, planches 10 et 12; Christensen, ouvrage cité, p. 101-102.

7. Fr. Spiegel, *Erânische Alterthumskunde*, t. III, p. 550, note 1, et p. 833.

8. *Voyages en Perse*, éd. de 1740, t. II, p. 103.

9. *Siasset-namèh*, trad. Schefer, p. 122.

10. Chardin, *Voyages*, t. II, p. 247.

11. Voir Sadî, *Boûstân*, 43, 295, et *Gulistân*, 523, V, 20, cités par H. Massé, *Essai sur le poète Saadi*, p. 229.

12. *Voyages*, t. VIII, p. 46.

13. *La Perse*, p. 290-292. Comparer A. Bricteux, *Au Pays du Lion et du Soleil*, p. 277.

les terrasses. « La musique commence par un solo de tambourin; la grosse caisse l'accompagne ensuite; puis ces instruments cèdent la place aux airs calmes d'abord, puis extrafantaisistes d'une clarinette; enfin ces instruments chantent ensemble. De longues trompettes droites viennent mêler leurs sons, semblables à des mugissements, à ce concert infernal. La musique cesse, les trompettes poussent trois dernières plaintes, un coup de canon, et le soleil a disparu : les clairons du régiment sonnent la fanfare du gouverneur[1]. »

En ce temps-là, on chantait d'ordinaire avec accompagnement de luth et de viole. Chardin a décrit les instruments dont on se servait à son époque; la timbale, dont il y a aussi de trois pieds de diamètre, fort pesantes : « On dirait d'un muid coupé en deux; » le tabourin, dont le fond est de cuivre ou de laiton; le tambour de basque; un tabourin long, attaché à la ceinture, et incliné de côté, « dont ils touchent les deux bouts avec les mains, une main à un bout, une à l'autre »; des cornets droits, remplaçant nos cors et trompettes; « les moindres sont plus longs qu'un homme n'est haut; il y en a de sept à huit pieds, faits de cuivre ou de laiton, d'une grosseur inégale, car le fût est fort étroit à un pied de l'embouchure, d'où il s'élargit vers l'embouchure jusqu'à deux pouces de diamètre, mais le bas est large de près de deux pieds; le joueur de cet instrument a peine à le tenir élevé, et il plie sous le faix : l'on en entend le bruit fort loin, qui est rude tout seul et sourd, mais mêlé avec d'autres instruments, il fait assez bien, servant de basse. Ceux qui en sonnent le remuent continuellement pour varier les sons ou pour se délasser ». Le voyageur énumère encore le cor de chasse, le clairon, le hautbois, la flûte, le fifre, le flageolet, le rebec, la harpe, l'épinette, la guitare, le tétracorde, le violon, et « une manière de poche » (pochette, petit violon), la *tamboura*, cougourde ou calebasse au bout d'un manche; le *kenkoré* et la cymbale. La plupart de ces instruments sont aisés à identifier d'après la description, donnée plus loin, des instruments modernes[2].

On trouvera un air du XVII[e] siècle, noté par Chardin, reproduit dans le *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau.

Aujourd'hui, le concert ordinaire, chez les riches Persans, pendant le repas, se compose de deux ou trois musiciens; l'un chante, et les autres l'accompagnent sur le tambourin, la mandoline (*sè-târ*) et le violon (*kémântchè*)[3]. Ces musiciens s'assoient par terre dans un coin[4]. De 1855 à 1858, le comte de Gobineau a eu l'occasion d'entendre et d'apprécier trois artistes dont il nous a entretenus dans son volume *Trois Ans en Asie*, p. 464. « Il y a Aly-Ekber, que les Persans appelleraient volontiers le divin, et qui, en effet, joue du târ d'une manière merveilleuse. Pour ma part, je lui rends toute justice, et j'ai vu des Européens, très rebelles à la musique persane, tomber également en admiration en l'écoutant exécuter des airs russes arrangés par lui pour son instrument. Il joue avec une âme, avec un sentiment merveilleux, et dans tous les pays du monde Aly-Ekber serait un grand artiste. Mais il a aussi tous les défauts qui s'unissent souvent à cette gloire. Il se montre extrêmement capricieux, vaniteux et nerveux... Je ne fais guère moins de cas de Khouschnévaz, excellent joueur de kemantjêh, violon persan qu'on touche avec un archet comme le nôtre, mais qui s'appuie par terre à la façon du violoncelle. Khouschnévaz est un gros réjoui qui n'a peut-être pas pour les spiritueux toute l'horreur désirable : il est admirable son instrument à la main. Sur le çentour, que l'on peut comparer à une épinette, Mohammed-Hassan est sans rival. Celui-là est aussi grave que Khouschnévaz l'est peu, et cependant il se déride quelquefois, et rit aux larmes des bouffonneries musicales de son confrère. »

Les *Loûtis* (bohémiens) sont musiciens et danseurs; ils ont pour instruments le flageolet et le tambourin[5].

Il n'y a jamais eu de théâtre en Perse. La seule scène sur laquelle on ait jamais représenté les comédies que Mirza Djâ'far a traduites du turc d'Akhondzâdè Fèth-Ali de Derbènd, est le théâtre que le gouverneur général du Caucase, Woronzoff, avait fait élever à Tiflis, en 1850, pour y représenter le répertoire français. En revanche, il y a chaque année, pendant les dix premiers jours du mois lunaire de Moharrem, des représentations de pièces appelées *ta'ziyé*, « condoléances », analogues à nos mystères du moyen-âge. Ces pièces sont destinées à commémorer une des tragédies qui ont marqué la naissance du chi'itisme, hérésie musulmane : la mort de Hoséïn, second fils d'Ali, le quatrième khalife ou successeur de Mahomet, sur le champ de bataille de Kerbéla en Babylonie. « Il faut bien croire que c'est la Perse elle-même, la vieille patrie de Zoroastre, étouffée sous l'étreinte de l'Islam, qui se retrouve personnifiée dans ce drame, car le *ta'ziyé* seul a le privilège de passionner le public et de lui arracher des larmes qui n'ont rien de simulé[6]. »

En 1865, ces représentations de drames sacrés n'avaient pas plus de soixante ans d'existence; l'institution en remonte, par conséquent, aux premières années du XIX[e] siècle, au moment où la dynastie des Qadjar, actuellement régnante, s'affirmait par les jours glorieux de Feth-Ali-Châh. On se rappelait encore, alors, le temps où les *ta'ziyé* se bornaient à l'apparition de l'un ou de l'autre des personnages sacrés qui venaient pleurer leurs malheurs; peu à peu le nombre des acteurs s'est accru[7]. Ces drames sont en langage populaire, « employé à construire des vers lyriques, courts et souples, chantés sur une sorte de mélopée assez savamment travaillée.] Les cadences et les ports de voix y abondent. Ce qu'on a recherché, dans ce chant sans accompagnement, c'est l'imitation du rossignol de la Perse, dont les modulations sont plus simples que celles du nôtre, et d'un caractère très mélancolique, et on les a mariées aux tons divers de la voix humaine qui se plaint et qui gémit. L'effet de ces chants est extrêmement

1. *Au Kurdistan, en Mésopotamie et en Perse*, p. 247. Voir la description et la photographie du *naqqâra-khânè* de Téhéran dans Curzon, *Persia*, t. I, p. 309, et le récit de l'aubade dans *Trois Ans à la cour de Perse* du docteur Feuvrier, p. 145.

2. Voir dans Dubeux, *Perse* (collection de l'Univers pittoresque), la pl. 86, tirée de Kæmpfer, *Amœnitates exoticæ*, p. 741.

3. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, t. II, p. 59. Voir une lithographie représentant un concert de ce genre dans M[me] Carla Serena, *Hommes et Choses en Perse*, en face de la p. 242. Sur la musique des villageois pendant un banquet, consulter C.-J. Wills, *In the Land of the Lion and Sun* (London, 1883), p. 91; les instruments qui y figurent sont : le *sentoûr*, le *dambak*, le *néï* et la *ddira* (voir plus loin, *Instruments de musique modernes*).

4. Comte de Gobineau, *Trois Ans en Asie*, Paris, 1859, p. 226.

5. Bricteux, ouvrage cité, p. 166.

6. Barbier de Meynard, préface des *Trois Comédies traduites par Mirza Djâ'far*, Paris, 1886, page VII.

7. Comte de Gobineau, *Religions et philosophies dans l'Asie centrale*, p. 362.

pénétrant, et cause une impression si vive de tristesse, même lorsqu'on n'entend pas les paroles, que l'on est ému malgré soi. Il y a des duos, et quelquefois des chœurs, mais, suivant l'usage oriental, toujours à l'unisson. En général, les rôles les plus brodés de cadences sont ceux des personnages principaux, et pour cette raison, comme pour bien d'autres, ils sont tenus par les meilleurs chanteurs de la troupe[1]. »

La fin de la prédication du *Rauzé-khân*, par laquelle débute le mystère, et le commencement de la représentation proprement dite sont marqués par « un roulement de tambours, un sifflement de fifres, des éclats de trompettes et de clairons » que domine la voix pompeuse des *karnâ;* faire sonner ces derniers instruments est le privilège du roi et des princes; les mystères, étant consacrés aux Imâms (les douze descendants de Mahomet par Ali et Fâtima, qui sont considérés par les Persans, sinon comme des dieux, au moins comme des saints), jouissent du même privilège souverain[2].

III. — Modes et tons de la musique persane.

Le charme de la musique persane est difficilement appréciable par une oreille européenne. « Des jeunes gens, a écrit Bricteux (ouvrage cité, p. 103), chantent leurs mélodies d'une esthétique toute différente des nôtres, avec d'interminables vocalises; la voix de tête est seule appréciée, et la basse la plus noble n'inspirerait aux connaisseurs de l'Iran que le plus profond dédain[3]. »

Il existe à Téhéran des sociétés musicales qui « s'escriment avec autant de succès que nos orphéons de village à souffler dans les instruments à vent et à manier l'archet » (Bricteux, même ouvrage, p. 55).

Les Persans, qui ignorent le grec, ont fabriqué une étymologie fantaisiste au mot μουσική : ils prétendent qu'il est formé de deux mots grecs, *mou* qui signifierait « la voix », et *siki* dont le sens serait « nœud », comme qui dirait « le nœud de la voix[4] ». L'inventeur de cette science est Pythagore : ce sage vit une nuit, en songe, une personne s'avancer près de son chevet et lui dire : « Demain, passe par le bazar des cardeurs de coton (qui se servent pour leur métier d'un arc qui ressemble à une harpe à une corde); là, il se dévoilera pour toi un mystère de la sagesse divine. » Le sage, docile à cette invitation, passa du côté de ce bazar et était rempli d'hésitation à la poursuite du secret divin, lorsque tout à coup un son, produit par la vibration de l'arc des cardeurs, vint frapper son oreille; il comprit qu'il y avait là une sensation de plaisir. Il se retira à l'écart, prit entre les dents un crin qu'il tendit avec la main, et avec l'ongle il lui fit rendre un son très faible; il remplaça ensuite ce crin par du fil de soie et trouva que le son produit était plus ample. Il pensait à inventer un instrument où il attacherait son fil de soie, lorsqu'un jour sa promenade le mena sur le flanc d'une montagne; il y trouva l'écaille desséchée d'une tortue; le vent, soufflant à travers le creux de cette carapace, rendait un son qui lui plut. Pythagore emporta cette écaille et en fit la base de son luth (*barbut*); il l'orna d'un manche, et travailla pour compléter l'instrument jusqu'à ce qu'il arriva à la forme parfaite[5]. Les Grecs racontent la même chose à propos de l'invention de la lyre[6].

Tons.

Les théoriciens persans, à l'imitation des douze signes du Zodiaque, reconnaissent douze tons : مقام *maqâm* (mot arabe) ou *perdè* پرده (mot persan).

1. *Râst.* راست	« droit, juste »	Bélier.
2. *Içfahân.* اصفهان	« Ispahan »	Taureau.
3. *'Irâq.* عراق	« Irak »	Gémeaux.
4. *Koûtchèk* كوچك	« petit »	Cancer.
(ou *zîr-èfkènd.* زیر افكند	« rejet de la note haute »)	
5. *Bozorg.* بزرك	« grand »	Lion.
6. *Hidjâz.* حجاز	« Hedjaz »	Vierge.
7. *Boû-Silîk.* بوسليك	« Bou-Silik »	Balance.
8. *'Ochchâq.* عشاق	« les amants »	Scorpion.
9. *Hosèïnî.* حسينى	« Hosèïni »	Sagittaire.
10. *Zengoûlè.* زنكوله	« cymbale »	Capricorne.
11. *Nawâ.* نوا	« mélodie »	Verseau.
12. *Rahâwî,* رهاوى	« Rahâwi »	Poissons.
(ou *râhouî*). راهوى		

La tradition affecte des moments spéciaux à chacun de ces tons; ainsi, il est recommandé de jouer le *hosèïnî* à la fin de la nuit, le *rahâwî* au matin, le *râst* au lever du soleil, l'*irâq* vers neuf heures, le *bozorg* à midi, le *bou-silîk* après midi, l'*ochchâq* au coucher du soleil, au moment de la prière du soir, le *nawâ* avant la prière du repos, le *zîr-èfkènd* une heure après l'*içfahân;* à minuit le *hidjâz*. D'autres disent que l'*ochchâq* est pour le lever du soleil[7]. Ces attributions varient suivant les auteurs. On les place d'habitude sous l'autorité du philosophe Avicenne. On a même été jusqu'à croire que ces tons pouvaient guérir les maladies, et à prétendre que dans les anciens hôpitaux des chanteurs et des instrumentistes étaient spécialement attachés à cette thérapeutique musicale, mais qu'on fut obligé de renoncer plus tard à cette pratique, des gens s'étant prétendus malades pour profiter des avantages que ces établissements leur offraient. Il n'y a naturellement pas un seul mot de vrai dans cette légende. Le ton de *râst* combat l'humeur qui coule des yeux, l'*irâq* combat la chaleur du tempérament, la démence, les palpitations du cœur; l'*içfahân* donne l'intelligence et l'acuité d'esprit en même temps qu'il protège le corps contre les maladies froides et sèches; le *rahâwî* combat les palpitations, la céphalalgie, la

1. Même ouvrage, p. 395.

2. Même ouvrage, p. 400. Mme Carla Serena (*Hommes et choses en Perse*, Paris, 1883, p. 178) a noté les sons assourdissants des instruments gigantesques et le sifflement des fifres qui précèdent la représentation.

On trouvera dans Bricteux, *Au Pays du Lion et du Soleil*, p. 203, la notation du chant de l'appel à la prière chez les Chi'ites.

3. Sur l'effet produit par la musique orientale sur un voyageur européen, consulter Hugo Grothe, *Wanderungen in Persien* (Berlin, 1910), p. 40, 45.

4. Toutefois le poète Djâmi, dans son traité de la musique, a expliqué nettement ce mot en le tirant du grec (Mohammed Hafid, *Dourèr muntakhabè*, p. 438). Une autre étymologie, non moins fantastique, est donnée dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, suppl. persan n° 1121, f° 158 2° : « Des deux mots grecs *mousi* et *qî*, *mousi* voulant dire « les sons », et *qî* « équilibrés et causant du plaisir ».

5. *Malta'el-'Oloûm o madjma'el-fonoûn*, en persan, éd. lithographiée, p. 259; Mohammed Amin, *The Prosody of music*, dans les *Asiatic Miscellanies*, t. I, p. 263. On trouve une historiette du même genre dans Medjdi, *Zînet el-Mèdjâlis*, 3e partie, ch. IV, f° 111 r°.

6. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, t. III, p. 1439.

7. *Malta'el-'oloûm*, p. 260; Mohammed Amin, *The prosody of music*, p. 268.

distorsion de la bouche, les maladies pituitaires et sanguines; le *bozorg* combat les douleurs d'entrailles, la colique, les maladies pyrétiques, et en même temps contribue à purifier l'esprit et à redresser la pensée; il protège contre les suggestions diaboliques, la crainte, la terreur; le *zengoùlè* est utile pour les maladies du cœur, etc.[1].

Réduite à notre manière de comprendre la gamme et à la notation européenne, cette table donne la correspondance suivante :

1. *Râst : ut ré mi fa sol la si♭ ut*, donc gamme de *fa* majeur en commençant par la dominante ou quinte, la tierce *la* et la septième *mi* étant diminuées d'un comma pythagorique chacune, ce qui les fait naturelles plutôt que ditoniques.

2. *Içfahân :* même gamme enrichie de la quinte grave.

3. *Iraq :* même gamme, avec la seconde et la sixte en sus diminuées d'un comma, ce qui fait à peu près la seconde mineure et la sixte naturelle, et avec une quinte grave comme degré supplémentaire.

4. *Koûtchèk* est le même que le *zir-efkend*, « rejet de la note haute », composé ainsi, d'après Villoteau et Land : *ut ré*^{d}[2] *mi♭ fa sol*^{d} *la♭ la*^{d} *si ut* : gamme artificielle formée de fragments de celles de *mi♭* (*mi♭ fa sol*^{d} *la♭ ut ré*^{d} *mi♭*, tierce et septième naturelles) et d'*ut* (*ut ré*^{d} *fa la*^{d} *si ut*, seconde mineure et sixte naturelle); variée ailleurs par *la* ditonique ou par *ré* ditonique et *si*^{d}.

5. *Bozorg : ut* majeur avec seconde, tierce et septième diminuées d'un comma, avec une quinte grave supplémentaire.

6. *Hidjâz : si♭* majeur en commençant par la seconde, et avec la tierce, la sixte et la septième diminuées et partant naturelles.

7. *Bou-Silik : ré♭* majeur en commençant par la septième.

8. *Ochchâq : fa* majeur en commençant par la quinte.

9. *Hoséïni : mi♭* majeur en commençant par la sixte, seulement la tierce et la septième sont diminuées d'un comma.

10. *Zengoùlè :* ne diffère de *râst* que par la seconde mineure.

11. *Nawâ : mi♭* majeur en commençant par la sixte.

12. *Râhoûî, Rahâwî : fa* mineur en commençant par la quinte, mais avec la sixte et la septième augmentées chacune d'un limma, et la seconde diminuée d'un comma; ou à peu près notre gamme naturelle ascendante en *fa* mineur[3].

Les douze tons ont encore des combinaisons dérivées, savoir six *âvâz* et vingt-quatre *cho'ba*. Ceux-ci peuvent encore se diviser en quarante-huit variétés, dites *goûchè*[4].

Avâz آواز

1. *Gerdâniya*, گردانیه	composé	de *Râst* et d'*'Ochchâq*.
2. *Chehnâz*, شهناز	—	de *Rahâwî* et de *Bozorg*.
3. *Gavâcht*, گواشت	—	de *Nawâ* et de *Hidjâz*.
4. *Nauroûz*, نوروز	—	de *Bou-Silik* et de *Hoséïni*.
5. *Sèlmek*, سلمك	—	de *Zengoûlè* et d'*Içfahân*.
6. *Mâya*, مایه	—	de *Zir-èfkènd* et de *Koûtchè*.

1. Mohammed Hafid, . 453.
2. Sur la valeur de l'intervalle ainsi marqué, voir plus bas, *Noms des notes de l'octave*, p. 3069, col. 2 et note 5.

Cho'ba شعبه aujourd'hui دستگاه *dèstegâh*.

1. *Zâboli, zâwoli* / 2. *Audj*	dérivés de *'Ochchâq*.
3. *Nauroûz-i-khârâ* / 4. *Mâhoûr*	dérivés de *Nawâ*.
5. *Achirân* / 6. *Nauroûz-i sèba*	dérivés de *Boû-silik*.
7. *Mirfâ* / 8. *Pendj-gâh*	dérivés de *râst*.
9. *Maghloûb* / 10. *Ravi Irâq*	dérivés de *'irâq*.
11. *Nîrîz* / 12. *Nichâboûrî*	dérivés de *Içfahân*.
13. *Rakab* / 14. *Bayâti*	dérivés de *Koûtchèk*.
15. *Homâyoûn* / 16. *Nohoft*	dérivés de *bozorg*.
17. *Sè-gâh* / 18. *Hiçâr*	dérivés de *hidjâz*.
19. *Tchèhâr-gâh* / 20. *'Ozâl*	dérivés de *zengoûlè*.
21. *Nauroûz-i 'Arab* / 22. *Nauroûz-i 'Adjam*	dérivés de *rahâwî*.
23. *Dou-gâh* / 24. *Moharrar, Mohayyer*	dérivés de *hoséïnî*.

CARACTÈRES DES TONS ET DE LEURS VARIÉTÉS

'Ochchâq, *nawâ* et *bou-silik* inspirent le courage; *râst*, *'irâq* et *içfahân* produisent la joie et la gaieté; *hoséïni* et *hidjâz* excitent un tendre désir et l'affection; *bozorg*, *rahâwî*, *zengoûlè* et *koûtchèk* occasionnent l'augmentation du chagrin et de l'angoisse causés par l'absence de la bien-aimée.

Parmi les *âvâz*, il y en a trois de pathétiques et de plaintifs : *gavâcht*, *chehnâz* et *sèlmek;* deux joyeux, *gerdâniya* et *nauroûz;* les autres n'ont pas de caractère décisif.

D'entre les *cho'ba*, *mâhoûr* cause de la tristesse; *zâbouli* et *pendj-gâh* provoquent la gaieté; *nohoft*, *bayâti*, *dou-gâh*, *'ozâl*, *audj* et *nîrîz* incitent les sentiments d'affection et de tendresse; *hiçâr*, *homâyoûn*, *mirfâ*, *nauroûz-i sèba*, *nauroûz-i'arab*, *rakab* et *ravi 'irâq*, expriment les chagrins de l'amant abandonné.

NOMS DES NOTES DE L'OCTAVE

L'octave est divisée en dix-sept parties, soit dix-sept notes dont chacune porte un nom particulier. Voici le tableau des équivalences dans lequel la lettre^{d} à la droite du nom des notes indique un intervalle *diminué*, qui n'est ni un tiers ni un quart de ton, mais intermédiaire et surtout variable[5].

1. *yek-gâh*	UT	10. *rahâwî*	*sol*^{d}
2. *nîm-bèyâti*	*ré♭*	11. *dou-gâh*	SOL
3. *nîm-hiçâr*	*ré*^{d}	12. *nèhâwend*	*la♭*
4. *'achirân*	RÉ	13. *sè-gâh*	*la*^{d}
5. *nîm-'adjam*	*mi♭*	14. *bou-silik*	LA
6. *'irâq*	*mi*^{d}	15. *tchâr-gâh*	SI♭
7. *nîm-mâhoûr*	MI	16. *'abâ*	*ut♭*
8. *râst*	FA	17. *'ozâl*	*ut*^{d}
9. *zengoûlè*	*sol♭*	18. *nawâ*	UT octave.

Les noms de *yek-gâh*, *dou-gâh*, *sè-gâh* et *tchâr-gâh* sont purement persans et signifient respectivement « première, deuxième, troisième et quatrième place »;

3. J.-P.-N. Land, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, dans les *Publications* du Congrès international des orientalistes, Leyde, 1885, p. 70, 71.
4. Mohammed Amin, *The Prosody of music*, p. 266 et suivantes.
5. Si c'étaient de véritables tiers de ton, c'est-à-dire le ton partagé en trois parties égales, l'octave aurait compris dix-huit degrés et non dix-sept, comme l'a fait remarquer Land dans le mémoire précité.

ils ont été empruntés par les Arabes et les Turcs, ce qui montre bien que la musique de l'Asie antérieure est d'origine persane. Les autres noms sont tirés des tons dont ces notes sont la caractéristique, ou sont encore d'autre provenance[1].

Au rapport du *Livre des chansons* d'Ali el-Içfahânî, le Mecquois Ibn-Mosadjdjidj, qui apporta aux Arabes la musique persane à son retour de Perse et de Syrie, rejeta les sons appelés *nabrât*, « élévations de la voix », et *nagham*, « fredons », dont on se sert dans le chant des Persans et des Grecs, mais qui sont étrangers au chant des Arabes[2].

Il sera à propos d'indiquer ici quelques termes techniques de la musique persane :

Nèchîd, prélude, chant que les chanteurs entonnent avant de commencer la mélodie; cela s'appelle *âlâp* dans l'Inde, c'est proprement chercher l'intonation d'un morceau en posant la voix;

Mèdd, « étendre », c'est faire la voix haute et longue;

Chèdd, « serrer », c'est faire la voix basse et courte

Girih, « nœud », c'est donner un tour ou contorsion (*pîtch*) à la voix; cela s'appelle dans l'Inde *gitkari* et désigne un tremblement particulier de la voix;

Térânè, chanter un quatrain servant de refrain; on dit qu'il a été inventé par l'ancien poète Roûdèkî, c'est avouer qu'il est aussi vieux que la poésie persane moderne[3].

RYTHME, ایقاع[4]

Les préludes, mélopées ou récitatifs n'ont pas de rythme sensible : mais les airs proprement dits en ont un, marqué généralement par la batterie de petites timbales, ou par des claquements de mains. Les théoriciens ont classé les différents rythmes élémentaires sous diverses rubriques; la durée est marquée par l'opposition des brèves et des longues dans la prosodie; nous l'avons indiquée, autant que possible, en notation musicale[5].

Thaqîli èvvèl (premier pesant)	ثقیل اوّل	ta-nan ta-nan tananan tana tana tananan
Thaqîli thânî (second pesant)	ثقیل ثانی	tanan tanan tan tanan tanan tan
Khafîf thaqîl (léger du pesant)	خفیف ثقیل	tan tana tan tana tan tana tan tana (variante : tananan tananan tan)
Ramal (marche rapide)	رمل	tan tana tananan tananan (variante : tan tana tan tananan)
Thaqîl-i ramal	ثقیل رمل	tananan tananan tan tan tan tan tan tan tananan
Khafîf-i ramal	خفیف رمل	tan tanan tan tanan
Hazadj (fredon)	هزج	tananan tan
Variétés du *hazadj* :		
Tchéhâr-zarb (quatre coups)	چهارضرب	tananan tananan tananan tananan tananan tananan
Turkî-asl (turc type)	ترکی اصل	tan tananan tananan tananan tananan tan
Far'-i Turkî (turc variété)	فرع ترکی	tanan tanan tanan tanan
Mokhammas (à cinq notes)	مخمس	tanan tanan tan
Fâkhtî (Chant du ramier)	فاختی	tananan tan tananan tananan tan tananan

Suivant la technologie de la métrique arabe, la syllabe fermée *tan* s'appelle *sèbèb-i khafîf*, « corde légère », les deux syllabes ouvertes *tana*, *sèbèb-i thaqîl*, « corde lourde »; la syllabe ouverte *ta* suivie de la syllabe fermée *nan*, soit *tanan*, se nomme *watad-i mèdjmoû'*, « pieu conjoint », et le groupe *tananan* porte l'appellation de *fâçilè-i soghrâ*, « petite séparation ».

Les signes prosodiques habituels qui les distinguent sont respectivement une longue —, deux brèves ⏑⏑, une brève suivie d'une longue ⏑—, et enfin deux brèves suivies d'une longue ⏑⏑—.

COMPOSITION

La musique orientale en général, et la persane en particulier, ne connaissent que deux sortes de morceaux : l'air populaire, généralement fortement rythmé, et le concert, qu'on ne saurait appeler symphonie, puisque les instruments jouent, en général, à l'unisson. Bourgault-Ducoudray a déterminé les cinq morceaux qui composent ce concert : 1° le *Taq*-

1. Land, ouvrage cité, p. 73.
2. Kosegarten, *Liber cantilenarum*, p. 9-10.
3. *Medjma'el-'oloûm*, p. 201.
4. Les caractères persans qui figurent ici ont été gracieusement prêtés par l'Imprimerie Nationale.
5. Ms. de la Bibliothèque nationale, supplém. pers. n° 1121, f° 59, V° et suivants.

sim, sorte d'introduction où le premier violon improvise, tandis que les autres instruments accompagnent en faisant des tenues; 2° le *péchrèv* (persan *pich-rau*, prélude), sorte d'ouverture instrumentale; 3° le chant proprement dit, *allegro*, suivi de 4° *vivace* (chant et instruments); 5° finale, mouvement lent, sur un des motifs du *péchrèv*[1].

On verra, par les exemples suivants, que l'*âvâz*, « voix », correspond au deuxième morceau, écrit pour la voix (on l'appelle aussi *âhèng*, prélude), et que les numéros 3 et 4 s'appellent *tesnîf*, « composition »[2]. Quand il y a une introduction, elle correspond alors au numéro 1. Le mot *tesnîf* s'appliquant à des morceaux fortement rythmés et d'une mélodie courte, mais répétée, est traduit ordinairement par « chanson ».

Alexandre Chodzko a inséré, à la fin de son intéressant volume sur les *Specimens of the popular poetry of Persia* (Londres, 1842), p. 583-592, neuf airs persans arrangés pour le piano (avec accompagnement harmonisé) par Antoine de Kontski. Dans l'histoire de la littérature persane de Joseph von Hammer (*Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Vienne, 1818), il y a, à la page 272, un morceau de chant écrit sur une poésie attribuée à tort à Hâfizh, et sur lequel les bayadères chantent dans l'Inde : il rentre par conséquent dans l'étude de la musique indienne plutôt que dans celle de la musique persane. D'ailleurs les accords de tierce et de sixte qui s'y rencontrent lui enlèvent tout caractère oriental.

On a souvent tenté en Europe, soit d'utiliser c er taines des ressources que la mélodie persane peut fournir, soit même d'essayer d'en composer : un des plus récents essais de ce genre est les *Three persian Songs*, dont la musique a été écrite par M. H.-M. Higgs (Londres, Bach et Luzac, sans date [1913]). Ce sont *the fairest Land*, poésie de Djelâl-eddîn Roûmî, traduite en anglais par M. J.-H. Rayner, *the way to Paradise*, poésie de Férîd-eddîn 'Attâr, et *Who art thou?* poésie de Khâqâni, traduites par le même. Le moins qu'on en puisse dire, c'est que la mélodie a été tellement mise au goût des Européens qu'elle ne saurait donner qu'une idée très imparfaite de ce qu'est la musique de l'Orient. D'ailleurs, sauf un certain nombre de modes où la gamme est identique à la nôtre, la musique persane est insuffisamment rendue par les instruments à tempérament, comme le piano et les instruments à vent; les instruments à cordes, et même à archet, peuvent seuls rendre la division du ton en trois notes.

IV. — Anciens instruments de musique.

Un auteur persan nommé Emîr ben Khidr Mali, originaire de la ville de Karaman (Larenda) en Asie Mineure et qui était affilié à l'ordre religieux des derviches tourneurs, a écrit en 838 de l'hégire (1434) dans la ville de Konia un traité de musique intitulé *Kenz-et-tohaf*, « Trésor des curiosités »[3]. Ce petit ouvrage est divisé en quatre discours, dont le troisième est consacré à la construction des instruments de musique. Nous en donnerons le résumé ci-après.

L'auteur divise les instruments en deux catégories : les *complets*, au nombre de cinq, et les *incomplets*, au nombre de quatre.

1° Le luth. Fait de bois coupé sec sur pied, et parfois, en cas de nécessité, de bois de cyprès, il est monté de cinq cordes, de diamètres différents, dont la plus grosse donne naturellement la basse (*bamm*); puis venaient successivement le *mithlath*, le *mathna*, le *zîr* et le *hâdd*, de plus en plus minces et donnant des sons de plus en plus aigus; elles étaient faites en cordes de boyaux tressées.

2° Le *ghichèk* غچك[4], composé d'une caisse en forme de bol, arrondi par dessous, plat par dessus, dont les parties composantes sont bien égales, ni trop grand ni trop petit; sur les deux côtés de ce bol, on pratique deux ouvertures dont l'une est plus grande que l'autre, pour y faire passer le manche; du parchemin bien égal recouvre la partie supérieure du bol. Il a un pied en acier, de la moitié de la longueur du manche, muni de deux crochets pour y attacher les cordes. Le manche est en bois très dur, amandier, noyer, ébène. Cet instrument a deux cordes, dont l'une est plus épaisse que l'autre; on les met en vibration au moyen d'un archet fait d'un bois très dur sur lequel on fixe solidement une corde tressée avec le crin de la queue du cheval; on emploie à cet effet trente crins, et au maximum quarante.

3° Le *rabâb*[5] a une caisse faite le plus généralement de bois d'abricotier, que l'on plonge tout d'abord dans du lait ou de l'eau chaude; le lait est préférable, pour augmenter la douceur du son. Le manche est, soit du même bois, soit de noyer. La caisse doit être très étroite. Elle a deux parties renflées, la caisse proprement dite et une plus petite placée près du manche (à la façon du violon). La partie supérieure, celle sur laquelle est collé le manche, est recouverte d'une feuille de bois mince; des ouvertures sont pratiquées au milieu de la petite caisse et recouvertes de parchemin. La longueur de la caisse est d'un palme et 4 doigts; la longueur des parties renflées est d'un palme et 2 doigts; le manche est long de trois palmes. Le *rabâb* est monté de six cordes, de trois espèces différentes de soie.

4° Le *mizmâr*, en persan *nâi siyâh*, « roseau noir », est composé de deux parties, l'embouchure faite de roseau et le corps fait de bois; celui-ci a la forme d'un tuyau conique, percé de sept trous, plus un autre en dessous, du côté de l'embouchure, juste entre les deux premiers trous de la partie supérieure. Le son est produit par l'anche, que l'on fabrique au moyen d'un morceau de roseau encore frais, serré fortement à l'une des extrémités avec un fil de soie, et dont l'autre extrémité est soumise pendant deux ou trois jours à la pression de deux morceaux de bois, pour qu'il s'élargisse; le petit côté se fait de bois frais, que l'on insère dans le roseau de manière à produire des sons plus ou moins aigus ou graves. On place également l'un sur l'autre deux autres morceaux de roseau, et l'on serre fortement les deux extrémités avec de la soie, de manière qu'il ne reste qu'une simple fente entre les deux morceaux. Plus les trous

1. *Souvenirs d'une mission musicale*, p. 22.

2. H. Brugsch, *Reise der preussischen Gesandtschaft nach Persien* (1860-61), t. Ier, p. 389.

3. Ms. de la Bibliothèque Nationale, supplément persan n° 1121 (f°s 147 à 189); voir *Catalogue des manuscrits persans*, par E. Blochet, t. II, p. 157, n° 913 du nouveau classement (non encore en usage). — Contrairement à l'opinion de l'auteur du catalogue, *bèldet Roûm* ne peut désigner la ville de Constantinople, qui n'appartenait pas encore aux Ottomans; à plus forte raison si cet ouvrage a été composé vers le milieu du XIVe siècle. C'est Konia, l'ancienne capitale des Seldjouqides de Roûm.

4. Proprement غچك *ghitchèk*; voir Land, *Gamme arabe*, p. 55, note 1.

5. D'origine persane : voir le *Mafâtîh el-'Oloûm*, éd. Van Vloten, p. 237 : « Instrument bien connu, propre aux gens du Fars et du Khorasan. »

sont rapprochés de l'embouchure, plus ils donnent des sons aigus. Le *mizmâr* est le seul instrument dont on puisse jouer à l'intérieur des bains chauds.

5° Le *pîchè*[1] se fait également en roseau, mais d'un roseau extrêmement mûr, non de celui qui à l'œil paraît encore jeune; on le coupe quand il est devenu sec. Les meilleurs roseaux pour la confection de cet instrument viennent de Nichâbour, dans le Khorassan, et de Bagdad; il faut qu'ils soient tout à fait droits. Le *pîchè* est un instrument aux sons aigus dont la longueur ne doit pas dépasser un palme et 2 doigts. Quelques-uns ont sept trous, d'autres neuf. Il y a aussi un *pîchè* grave dont la longueur n'est pas moindre de 2 palmes 4 doigts; les trous sont plus espacés et l'embouchure plus forte. Il paraît que c'est le même que l'on appelait aussi *mochtê*, d'où le *mostaq* des Arabes[2].

Les instruments incomplets sont au nombre de quatre.

1° Le *tchèng* (harpe) est le plus parfait des instruments incomplets. Sa caisse est conique et surmontée d'une encolure recourbée à la façon du cou du cheval; si, par supposition, on redresse la partie courbe, cela donnera la forme conique de la pomme de pin. Il est préférable que la caisse soit faite d'un seul morceau de bois d'abricotier; elle est longue, y compris l'encolure, de quatre palmes; sa plus grande largeur est d'un palme; elle diminue de plus en plus. La profondeur maximum de la cavité est de 4 doigts écartés. Le manche est également en bois d'abricotier; il est long de trois palmes. La paroi extérieure de la caisse est enduite d'un vernis luisant. Le *tchèng* est monté de vingt-quatre cordes; quand il y en a vingt-cinq, celle que l'on ajoute est à la basse. Cette harpe se tient sous le bras gauche; les cordes s'accordent avec la main gauche, tandis que la droite les pince; quand on a fini d'accorder, la main gauche pince les cordes aiguës et la main droite les cordes graves. Les harpistes femmes de Hérat (dans l'Afghanistan actuel) étaient fort prisées au huitième siècle de notre ère, et les deux poètes arabes Djérir et Férazdaq les citent au milieu de leurs disputes[3].

2° Après le *tchèng*, il n'y a pas d'instrument plus agréable que le *nouzhé*, « agrément » : il était nouveau au XIVe siècle, et venait d'être inventé par Maulâna Çafî-eddîn 'Abd-el-Mou'min. Il se compose d'un rectangle de bois de saule rouge ou de châtaignier (*châh-tchoûb*, « bois de roi ») : le buis est meilleur que tout; le bo de cyprès est bon également; cent huit cordes y sont attachées. Sa longueur est de deux palmes et trois doigts écartés, sa largeur de deux palmes justes; sa profondeur de quatre doigts écartés. Sa partie supérieure est, comme celle du luth, recouverte de bois mince. Quand on en joue, le côté des chevilles se met à gauche; les deux mains jouent à la fois.

3° Le *qânoûn* est un demi-*nouzhé*, celui-ci pouvant être considéré comme formé de deux *qânoûn*. Ce dernier instrument est aussi de forme carrée, mais irrégulière, car il est en réalité trapézoïdal. Sa caisse est faite de bois d'abricotier. La longueur de son plus grand côté est de trois palmes, celle du plus petit qui lui fait face, d'un palme et demi; le côté des chevilles est de deux palmes et trois doigts écartés de largeur, celui où l'on attache les cordes est de deux palmes justes. Sa profondeur est de trois doigts écartés. Il est monté de soixante-quatre cordes. On touche celles-ci avec un petit appareil qui ressemble à un dé à coudre garni de plumes et qui se place à l'index de chaque main[4].



FIG. 523. — Solo de harpe : fragment de miniature d'un manuscrit persan (XVIe siècle) de Khosrau Dihléwî. — Collection Cl. Huart.

4° Le *moghnî* a été inventé par Çafî-eddin 'Abd-el Mou'min, lors de son voyage à Ispahan. C'est un composé du *rabâb*, du *qânoûn* et du *nouzhé*. On le construit en bois d'abricotier. Sa caisse est plus grande et plus large que celle du *rabâb*; son manche a la forme d'un rectangle; la caisse a un palme et cinq doigts joints de longueur, un palme et quatre doigts joints de largeur, quatre doigts écartés de profondeur; le manche a deux palmes trois doigts écartés de longueur, quatre doigts écartés de largeur, deux doigts joints de profondeur. L'intérieur de la caisse est revêtu d'un vernis composé de colle et de verre pilé; il est fermé au moyen d'un parchemin bien égal. Il est monté de trente-neuf cordes.

Les Persans ont conservé le souvenir d'anciens instruments qui n'étaient déjà plus usités au moyen âge; ils mentionnent le *barbat* (βάρβιτος), incontestablement d'origine grecque, et qu'ils prétendent avoir été inventé par Pythagore; l'*arghanoûn*, inventé par Platon, qui était une sorte d'orgue portatif; le *qânoûn*, resté en usage, inventé par le mathématicien Abou-Naçr Fârâbi; le *tonboûr* (mandoline à très long manche), inventé par les Turcs et dont l'usage s'est conservé chez ceux-ci; le *chehnâyî* (flûte royale), inventé par le philosophe et médecin Avicenne; le *mousîqâr* (évidemment μουσικάριον), dont il sera question plus loin; l'invention en est attribuée au sage Abou-Hafç Soghdî; c'est aussi le nom d'un oiseau dont le bec est percé de milliers de trous; il en sort, par suite du passage de l'air, des sons de toute espèce[5]. Le *sétâr* a, dit-on, été imaginé par le poète Emîr Khosrau, de Dehli. Le *borghoû* et le *balabân* sont des instruments turcs; le

1. Corrigé à tort en *naï-chah* par Land, *Gamme arabe*, p. 55, note 4 : la leçon de son manuscrit était bonne. La même remarque a été faite par G. Van Vloten, *Mafâtîh el-'Oloûm*, p. 237, note *g*.

2. *Mafâtîh*, même endroit.

3. *Çannâdja harawiyya*, dans les *Naqâïd*, édit. Bevan, p. 684, l. 12.

4. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, p. 34.

5. Cet oiseau est imaginaire. Voir la même explication dans le dictionnaire persan *Borhân-i qâtï*, à ce mot.

second, dont le nom est celui de l'épervier, est plus petit que les autres instruments, il est en fer; on le place sur la bouche, et on en joue par le mouvement du doigt; on l'appelle, dans l'Inde, موچنک *motchink* (comparer *motchnâ*, pinces), c'est donc une sorte de guimbarde. Le *kasé* کاسه proprement « bol », appelé dans l'Inde جلترن *djal-taran*, est disposé ainsi : on remplit d'eau plusieurs coupes en porcelaine de Chine, et on frappe les bords du vase avec un bâton; il en sort des sons variés; la différence des sons, de l'aigu au grave, provient de la plus ou moins grande quantité d'eau versée dans les bols[1].



Fig. 524. — Concert et danse : fragment de miniature d'un manuscrit persan (xvie siècle) de Khosrau Dihléwî. Collection Cl. Huart.

Dans son *Moghanni-nâmé*, « Livre du chanteur », Hâfizh de Chiraz a énuméré les instruments en usage de son temps (fin du xiv[e] siècle); *daff* (tambour de basque), *tchèng* (harpe), *arghanoûn* (orgue portatif), *'oûd* (luth), *rabâb* (violon), *nâi* (flûte), *barbat* (grande lyre), *dou-tâ* (mandoline à deux cordes), *sè-tâ* (mandoline à trois cordes)[2].

Au xvi[e] et au xvii[e] siècle, à la cour brillante des Çafavides, d'Abbâs le Grand et de ses successeurs, les instruments de musique étaient déjà ceux que nous allons voir figurer dans le chapitre suivant, plus quelques-uns conservés des anciens temps, comme le luth (*'oûd*), à huit ou neuf cordes, le *tonboûr* à trois cordes, à long manche; la pandore, sorte de violon; une cithare à six cordes pincées; le *qânoun;* la harpe (*tchèng*) le *dèff* et le *dâïrè*, tambours de basque; la longue trompette appelée *karnâ;* le hautbois (*soûr-nâ*); une trompette recourbée dite *châkh-i nefîr;* le *moûsiqâr* qui n'est autre que la flûte de Pan, à huit tubes de roseau. Le tambour des faucons (*tabl-i bâz*) était destiné à rappeler au perchoir les gerfauts qui s'étaient laissé entraîner trop loin à la chasse. Le *koûs* était la grande timbale de guerre qui battait la charge; à la prise de Saint-Jean-d'Acre en 1291, les musulmans étaient montés à l'assaut des murailles, défendues par les Croisés, au rythme de six cents timbales portées par trois cents chameaux[3]. Il servait également à régler les mouvements des caravanes; le poète Sa'dî, faisant allusion à cet usage, a dit un jour :

« La main du destin a frappé la timbale du départ[4]. »

En effet, il y avait d'ordinaire, dans les caravanes, un homme monté sur un chameau, qui battait de temps en temps sur deux timbales placées devant lui; cela servait « tant pour réjouir les chameaux, qui se plaisent fort à un tel bruit, et à entendre chanter, que pour se faire entendre de ceux qui seraient restés derrière[5] ». La batterie à laquelle le poète faisait allusion était celle du boute-selle.

Les castagnettes (*zèng*) (fig. 524), les *naqqâra* (petites timbales), la grosse caisse allongée (*dohol*), qu'on disait venir d'Europe, le *dambèk* ou darabouka persane, les cymbales (*çandj*), étaient déjà en usage.

V. — Instruments de musique modernes.

Instruments à cordes. — Le *târ* est une sorte de guitare à cordes pincées; le corps est en bois de mûrier, le manche est en noyer, les clefs en buis. Le corps est recouvert d'une peau de fœtus d'agneau. Il a cinq cordes, dont deux en fil de fer et les autres en cuivre jaune. On en joue avec un petit morceau de cuivre jaune appelé *mezrab* (plectrum) (fig. 525).



Fig. 525. — Târ persan.

Le *sè-târ* (trois cordes) est construit de la même façon que le précédent. Il a, malgré son nom, quatre

1. *Matla' el-'oloûm*, p. 261.
2. Diwan, éd. de Rosenzweig-Schwannau, Vienne, 1864, t. III, p. 494 et suivantes.
3. Cl. Huart, *Histoire des Arabes*, t. II, p. 49.
4. Sa'dî, *Gulistan, ou le Parterre de roses*, traduit par Ch. Defrémery, p. 44.
5. Jean Thévenot, *Voyages au Levant*, éd. de 1727, t. II, p. 512.

cordes, dont deux en fil de fer et les deux autres en cuivre jaune. On en joue avec l'ongle de l'index de la main droite (fig. 526).

Le *do-târ* (deux cordes), aujourd'hui peu usité, ressemble au *sè-târ;* sa construction est la même. Il a deux cordes en soie jaune, d'où son nom. On en joue avec l'ongle de l'index de la main droite.

Le *tchogor* est pareil au *târ* et sert aux divertissements populaires. Il a cinq cordes en cuivre jaune. On en joue avec l'ongle et quelquefois avec un petit morceau de peau de chevreuil (fig. 527).

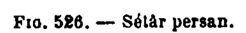


Fig. 526. — Sétâr persan.

Le *sèntoûr* ressemble à la cithare (*zither*) de l'Autriche (fig. 4). Il se compose essentiellement d'une table d'harmonie en bois de noyer, sur laquelle sont montées, à la façon des cordes du piano, soixante-douze cordes en cuivre jaune, d'un calibre plus fort que celles du *târ*. On en joue avec deux baguettes en bois appelées *mezrab* (plectrum) à la façon du *cymbalum* des tziganes hongrois. Il ressemble au *qânoûn* qui est resté usité en Turquie, mais a disparu de la Perse; la différence entre les deux instruments provient surtout de ce que, dans ce dernier, la corde est attaquée au moyen de doigtiers munis de tiges de plumes.

Le *robâb* (*rabâb*) n'existe plus en Perse; on le trouve à Samarcande et à Boukhara, où ce nom désigne un instrument semblable au *târ* et monté de trois cordes en boyau, plus deux autres cordes en cuivre jaune attachées à un des côtés du manche (fig. 529). On en joue avec un plectrum en cuivre (*mezrab*).

Le *tchèng,* sorte de harpe, n'est plus usité en Perse; on ne sait même plus de combien de cordes il était composé : toutefois, on en joue encore à Hérat, ville persane qui fait partie de l'Afghanistan depuis le milieu du XVIIIe siècle (fig. 530).

Fig. 527. Le Tchogor.

Le *kémântchè,* « (instrument à) archet », est le *rabâb*

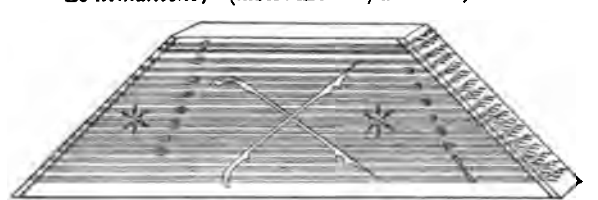


Fig. 528. — Sèntoûr. (Collection Lavignac.)

des Arabes, c'est-à-dire un violon qui se joue en le tenant verticalement comme le violoncelle, la base appuyée sur le genou. Le corps est en bois de mûrier et il est divisé par tranches avec de l'ivoire. Il a trois cordes, dont deux sont en soie et une en cuivre. On en joue avec un archet, d'où son nom (fig. 531).

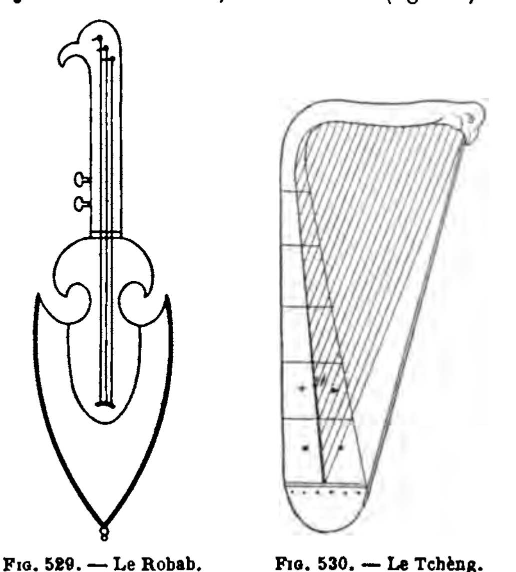


Fig. 529. — Le Robab. Fig. 530. — Le Tchèng.

Le *romoûz,* « mystères », est un instrument composé de *târ* et de *kémântchè,* inventé dans la seconde moitié du XIXe siècle par un artiste nommé Khosrau,

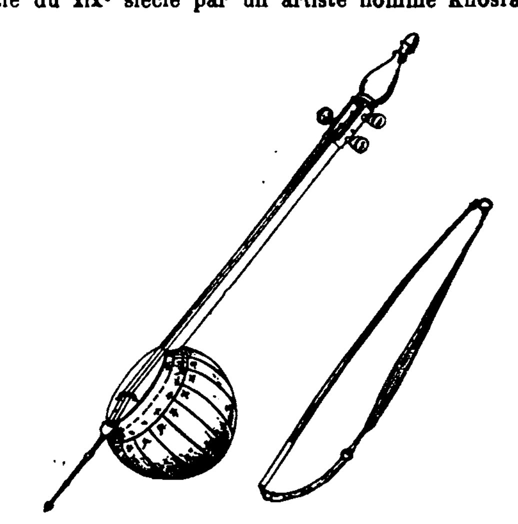


Fig. 531. — Kémantché persan. (Collection Lavignac.)

natif de Hamadan, l'ancienne Ecbatane; il est construit comme le *târ;* il a cinq cordes, dont deux en soie et trois en cuivre jaune, mais on en joue avec un archet. Son usage ne s'est guère répandu en dehors de Téhéran.

Instruments à vent. — Le *néi,* « roseau », est une sorte de flûte traversière, sauf qu'on n'en joue pas horizontalement : on la tient obliquement devant



Fig. 532. — Néï. (Collection Lavignac.)

soi, et l'on souffle obliquement par l'ouverture supérieure, qui n'est pas latérale, mais dans l'axe de l'instrument. Il est fait en roseau, d'où son nom. Il a sept trous, dont six en dessus et un en dessous (fig. 532).

Le son en est très doux. Le poète Djèlâl-eddîn Roûmî, qui s'en est venu de Balkh, l'ancienne Bactres, fonder en Asie Mineure, à Konia, au XIII[e] siècle,

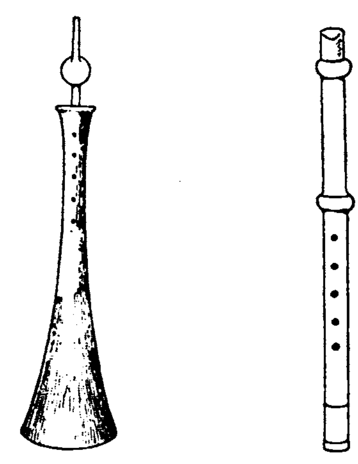


FIG. 533. — Le Sorna. FIG. 534. — Le Soutak.

l'ordre religieux des derviches tourneurs, a chanté le *néï* au début de son admirable poème, le *Methnèvî :*
« Ecoute la flûte de roseau, ce qu'elle raconte et les plaintes qu'elle fait au sujet de la séparation : Depuis que l'on m'a coupée, dit-elle, dans les roseaux des marais, hommes et femmes se plaignent à ma voix. Mon cœur est tout déchiré par l'abandon : c'est pour que je puisse expliquer les chagrins causés par le désir. Toute personne qui reste loin de son origine cherche le temps où la réunion s'opérera de nouveau.

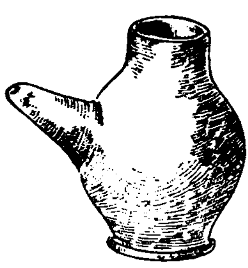


FIG. 535. — Le Soutak.

« C'est pour une assemblée que je pousse mes plaintes; je suis la compagne des heureux et des malheureux... Cette voix de la flûte, c'est du feu et non du vent; qui n'a point ce feu, puisse-t-il ne pas exister[1] ! »

Le *sornâ* ou *zornâ* (proprement *soûr-néï*, flûte des fêtes) est un hautbois : il est percé de neuf trous, dont huit au-dessus et un au-dessous. Il est en bois d'ébène. On s'en sert beaucoup dans les divertissements populaires (fig. 533).

Le nom de *soutak* désigne deux instruments différents : le premier est une sorte de flageolet muni d'une anche en sifflet : il est en bois d'ébène ou en buis, et percé de dix trous (fig. 534). Le second est un sifflet en terre cuite qui sert à l'amusement des enfants; on le remplit d'eau, et l'air expiré, en passant à travers cette eau, imite le chant du rossignol (fig. 535).

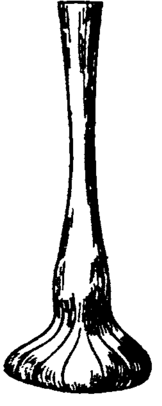


FIG. 536. Le Boug.

Le *boug* est une trompette en verre ou en cuivre jaune, qui n'est pas un instrument de concert, mais s'emploie pour annoncer l'ouverture des bains chauds (fig. 536).

Le *néfîr* est une corne de bœuf ou de bélier dont les derviches se servent, notamment en cas de danger; c'est un cornet à bouquin (fig. 537).



FIG. 537. — Néfir. (Collection Lavignac.)

Le *karnâ* [fig. 538] est une trompette de cuivre jaune d'une longueur de deux mètres. On en joue dans les grandes fêtes et pendant que le soleil se lève ou se couche[2]. Accompagné par les batteries du *naqqâra*, il formait cette musique impériale qui jouait plusieurs fois par jour sur des estrades ou dans des bâtiments spéciaux appelés *naqqâra-khânè*. C'est une tradition héritée des périodes épiques de l'histoire de Perse. Dans les représentations des mystères (*ta'ziyè*) qui commémorent la tragique destinée de l'imam Hoséïn, fils d'Ali, la voix pompeuse des *karnâ*, qui ressemble au son d'une cloche et s'entend de fort loin, annonce l'arrivée des acteurs et le commencement de la pièce[3]. Le *karnâ* a donné l'idée des trompettes de l'*Aïda* de Verdi, inconnues à l'antiquité égyptienne.

FIG. 538. Le Karnâ.

Le *néï-ambân* (prononciation vulgaire *néï-amboûn*) est la cornemuse; c'est un tuyau de roseau monté sur une peau de mouton, qui est populaire dans l'Azerbaïdjan (fig. 539).

Instruments à percussion. — Le plus usité est le *naqqâra*, timbales, beaucoup plus petites que les nôtres, et que l'on porte aisément sous le bras. Le corps de l'instrument est en cuivre ou en terre cuite. Les timbales servant à marquer le rythme de la danse et de la mélodie vont par paires; l'une des deux est plus grande que l'autre. La peau dont on les couvre est de la peau de chevreuil. On en joue avec deux petites baguettes appelées aujourd'hui *tchoûb*, « bâton », mais autrefois *dowâl*, « courroie », parce qu'elles étaient alors en cuir (fig. 540).

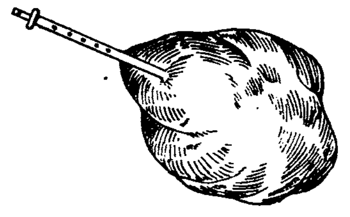
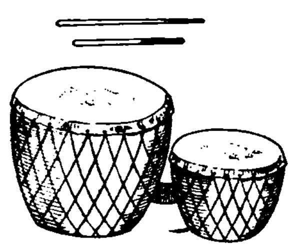


FIG. 539. — Le Néï-Amboûn.

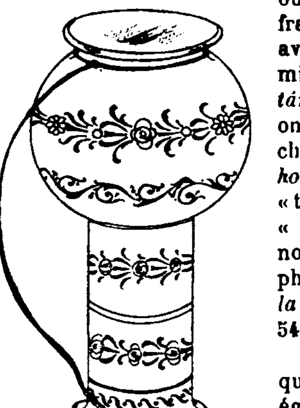
1. Cl. Huart, *Konia, la ville des derviches tourneurs* (Paris, Leroux, 1897), p. 205.
2. Le P. Raphaël du Mans, *Estat de la Perse*, p. 76, note, et p. 429, écrit *kernay*, parce que le *karnâ* s'appelle aussi *korrè-nâï*, « flûte poulain » (par étymologie populaire).
3. H. Binder, *Au Kurdistan*, p. 409 et note 1; cf. Gobineau, *Religions et philosophies dans l'Asie centrale*, p. 400.

Le *dambèk* est la *darabouka* des Arabes; c'est un tambour qui se joue horizontalement; il est fabriqué avec du bois dont on fait des bouchons; une des extrémités est recouverte avec de la peau de chevreuil. C'est l'accompagnement des autres instruments (fig. 541).


Fig. 540. — Le Naqqâra.

Le *dâirè* est un tambour de basque. Le cercle muni d'anneaux est en bois de saule. On le recouvre avec de la peau de chevreuil (fig. 542).

Le *dohol* est un gros tambour; sa caisse est en cuivre ou en terre cuite. On le frappe des deux côtés avec deux baguettes minces qu'on appelle *târkè*. Dans les mariages, on emploie un petit orchestre composé de *dohol*, « tambours », *nèfir*, « trompettes », et *sournâ*, « hautbois », comme nous l'apprend le P. Raphaël du Mans (*Estat de la Perse*, p. 117). [Fig. 543.]

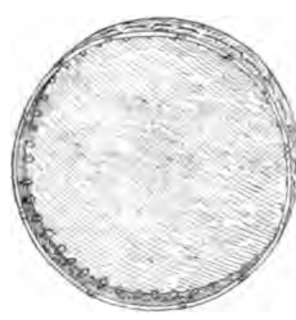

Fig. 541. — Le Dambèk.

Le *tabl* est plus petit que le *dohol*; on le frappe également avec deux baguettes en bois (fig. 544).

Le *gachog* (mot turc qui signifie « cuiller ») se compose de deux cuillers en bois superposées; dans le creux, on attache des grelots en cuivre jaune pour augmenter le bruit; on en joue avec une baguette en bois (fig. 545).

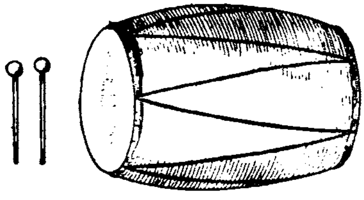
Le *sindi* est la cymbale (fig. 546).

Le *zèng* se compose de deux petites cymbales que l'on tient avec les doigts et qui remplissent l'office de castagnettes pour marquer le rythme de la danse (fig. 547).


Fig. 542. — Le Dâïré. (Collection Lavignac.)

VI. — **Musique militaire.**

Jusqu'au XIX[e] siècle, la musique militaire des Persans a été fort rudimentaire. Poullet raconte, dans ses *Nouvelles Relations du Levant* (Paris, 1668, t. II, p. 147), ce qu'il a pu en voir au cours de ses voyages : « La symphonie militaire est composée d'un tambour d'un pied de diamètre en largeur, qui a une peau comme ont les nôtres, clouée sur un cercle d'airain, de la grandeur et de la façon que serait du tambour de Biscaye, si on avait attaché un sac de cuir à la partie inférieure du cercle.

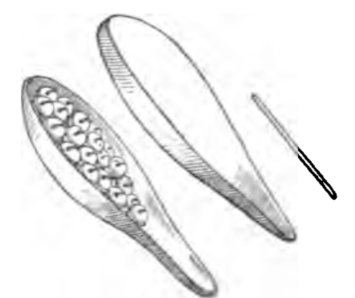

Fig. 543. — Le Dohol.

« D'un phiffre, presque fait comme le cornet dont se servent nos musiciens.

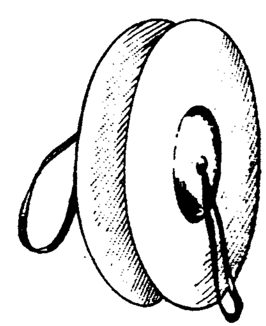
« Et de deux trompettes, l'une à la façon des nôtres, qui ne fait presque point de bruit, et qui n'a qu'un son fort clair. Le tuyau de cet instrument est recourbé en trois branches, comme celui de nos trompettes; mais il est de deux pièces pareilles, qui ne sont pas soudées; elles s'emboîtent l'une dans l'autre; elles se baissent et se haussent pour faire le changement des tons.


Fig. 544. — Le Tabl.

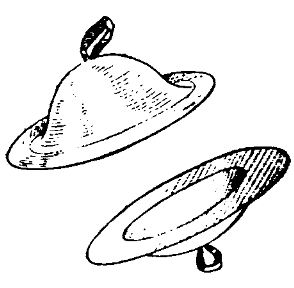
« L'autre est un grand tuyau d'une toise de long, qui ne s'élargit que par l'extrémité d'en bas, et qui est justement fait comme les trompettes que les peintres mettent à la bouche de la Renommée. Elles ont un son fort désagréable, et ne font point d'autre effet que le meuglement d'un taureau; néanmoins les Persans en sont si fort charmés, qu'un jour Chah-Sefi fit taire un trompette anglais, et disait qu'il ne pouvait souffrir la rudesse de son jeu. »


Fig. 545. — Le Gachog.

A cette dernière description, on a reconnu le *karnâ*. Les trompettes, dont le voyageur se gausse, jetaient la terreur dans l'âme des auditeurs, comme il arriva à la prise de Bagdad par les Persans, lors de la révolte de Békir-Soubachi, en 1623, où plusieurs personnes rendirent l'âme de saisissement[1].


Fig. 546. — Le Sindi.

Jusqu'en 1840, les bataillons de la garde royale, seuls, avaient une musique d'instruments à vent qui exécutait des marches arrangées sur des airs nationaux par des Allemands ou des Italiens[2].


Fig. 547. — Le Zèng.

Nâçir-eddin Châh, préoccupé de perfectionner l'outillage économique et social de son royaume, dont il savait l'état arriéré bien avant d'avoir pu se rendre

1. Cl. Huart. *Histoire de Bagdad* (Paris, 1901), p. 58.
2. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, t. I, p. 323.

compte par lui-même, au cours de ses voyages, qu'il en était réellement ainsi, avait créé à Téhéran, pour son usage, une musique militaire sur le modèle de celles qui existaient en France avant l'organisation de 1855. Une mission militaire envoyée par le gouvernement français comprenait un chef de musique, Bousquet, et un sous-chef, Rouillon, qui s'occupèrent d'instruire des soldats persans dans le maniement des instruments européens. Bousquet ne resta à Téhéran que deux ans (1856-1857); il fut remplacé par son sous-chef, qui resta jusqu'en 1867 le seul professeur de ces musiciens, malgré son état de santé peu satisfaisant.

Cette année-là, le gouvernement persan demanda à la France de lui envoyer un chef de musique expérimenté, et le choix du maréchal Niel, alors ministre de la guerre, se porta sur Lemaire, sous-chef de musique du 1er régiment des voltigeurs de la garde impériale. Arrivé en Perse en 1868, Lemaire, décoré du titre de *mouzikântchi-bachi*, « directeur général des musiques impériales », trouva la musique créée par Bousquet dans le plus complet désarroi et dépossédée de son emploi par une musique concurrente établie par un Italien nommé Marco, clarinettiste et soi-disant *maestro di capella*, qui avait commencé sa carrière par être matelot. Lemaire fit venir de France de nouveaux instruments de musique et forma des élèves au milieu de difficultés considérables, car il fallait apprendre à jouer à des hommes entièrement illettrés et dont l'oreille était rebelle à tout ce qui n'était pas mélodie orientale. Grâce à un énorme labeur, Lemaire réussit à mettre sur pied plusieurs musiques militaires (dix-huit, dont six furent plus tard confiées à un militaire à cheval des Cosaques persans). On trouvera dans l'*Illustration* (28 juillet 1900) une gravure représentant la musique.

Lemaire créa également une école de musique annexée au collège impérial de Téhéran, pour former des chefs de musique et des solistes pour les besoins de l'armée. Toutefois il n'y eut jamais qu'un seul professeur, le directeur lui-même, qui enseignait tous les instruments à vent, l'harmonie et l'orchestration. Chaque musique militaire envoyait cinq musiciens au collège. Au bout de la cinquième année d'études, les élèves passaient un examen pour le grade d'officier dans une musique; ceux qui persévéraient et suivaient les cours d'harmonie et de composition se présentaient, a l'expiration de la huitième année, à un concours pour obtenir le diplôme de chef de musique, avec lequel ils recevaient le grade de commandant et pouvaient devenir colonels.

Nâçir-eddin Châh, amateur de musique orientale, mais qui savait apprécier également les airs d'opéras italiens, a commandé à Lemaire en 1873 un *Hymne national persan* dont on trouvera ici les motifs principaux, et une *Marche du Couronnement*[1]. M. H. Binder a conté avec esprit comment l'hymne national fut improvisé. « C'était la veille de la fête du Châh. Un courtisan donna à entendre au monarque qu'il devrait avoir une marche nationale; il n'en existait pas, c'était un malheur pour l'armée et la nation persane. « En effet, dit le Châh, il faut une marche « nationale; qu'on aille me chercher le chef de mes « musiques! » M. Lemaire arrive. « C'est demain ma « fête, lui dit le Châh, je veux être salué par l'air « national persan; faites-en un. » M. Lemaire objecte que le temps est bien court pour un pareil travail; en admettant même qu'il passe la nuit à composer et à orchestrer une marche, les musiciens ne pourront jamais la savoir. Peu importe au monarque; il n'a pas fait venir un chef de musique de Paris pour qu'à sa première demande il se retranche derrière un mauvais prétexte. Notre compatriote rentre chez lui et se met hardiment à la besogne. Il est huit heures. A minuit, les deux reprises et le trio sont achevés. Tous les musiciens sont appelés, copient leur partie, la travaillent; on répète dans la nuit et, ainsi qu'il l'a souhaité, le Châh des Châhs est réveillé le matin par l'hymne national[2]. » Toute l'impérieuse fantaisie des souverains orientaux, que nul obstacle ne saurait entraver dans la réalisation de leur désir, est ainsi nettement caractérisée par ce charmant récit.

Johann Strauss a composé une *Marche persane* (op. 289) arrangée au goût européen (*Œuvres choisies*, éd. du *Ménestrel*, t. I, p. 160, n° 20).

Avâz, transcrit par A. Lemaire (*Dest-gâh-è Homâyoûn*).



1. Victor Advielle, *La Musique chez les Persans en 1885*, Paris, 1885, avec portrait de M. Lemaire par M. Léon Caille, et planches d'instruments de musique anciens et modernes [d'après les croquis de M. le colonel Ali-Ekber-Khan, professeur au collège de Téhéran]. Voir aussi l'*Illustration*, n° 2996, du 28 juillet 1900, p. 60, et supplément musical.

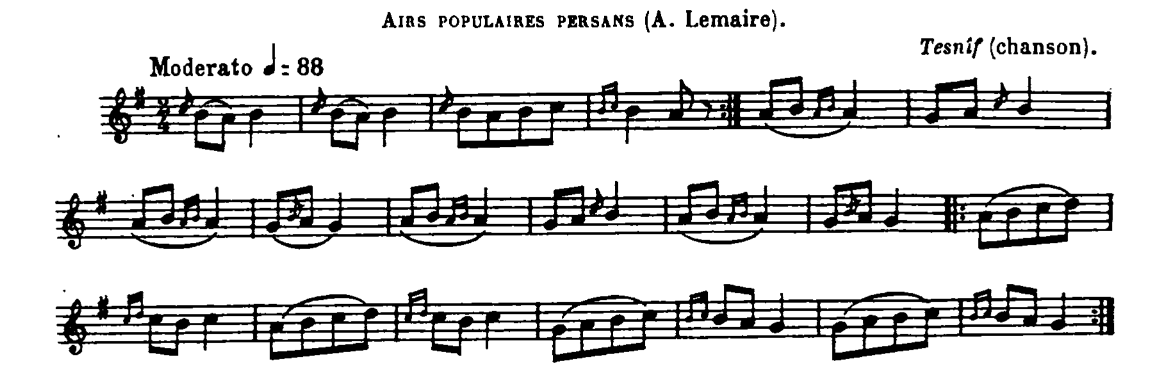
2. *Au Kurdistan, en Mésopotamie et en Perse*, p. 399.



Hymne national persan, par A. Lemaire.



AIRS POPULAIRES PERSANS (A. Lemaire).

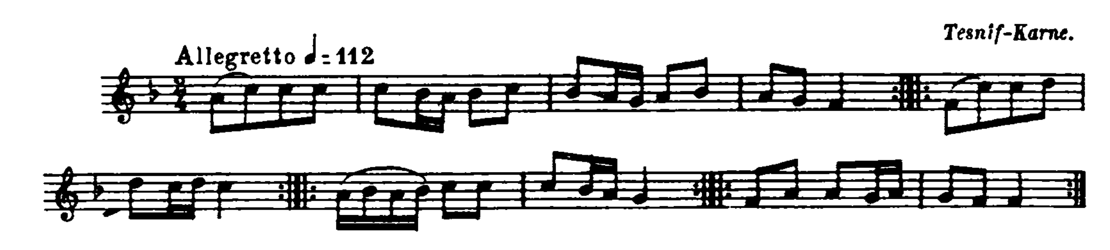




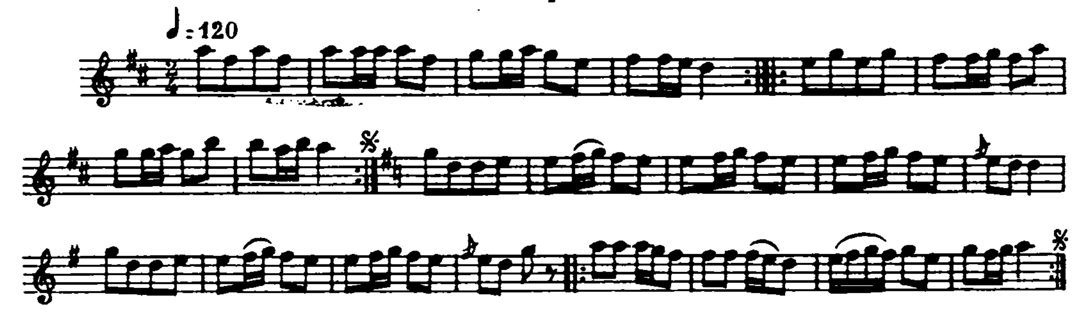



Allegretto ♩= 116
Tesnif.
D.C.
Allegretto ♩= 112
Tesnif.
Moderato ♩= 104
Lento ♩= 84
Moderato ♩= 88

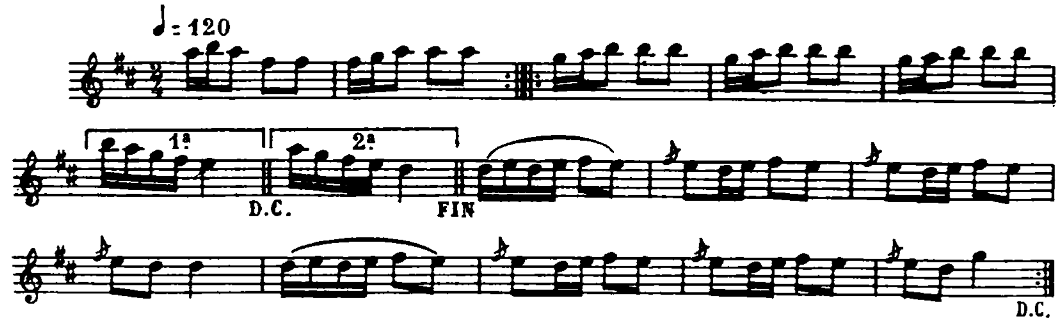
Tesnif-Karne.



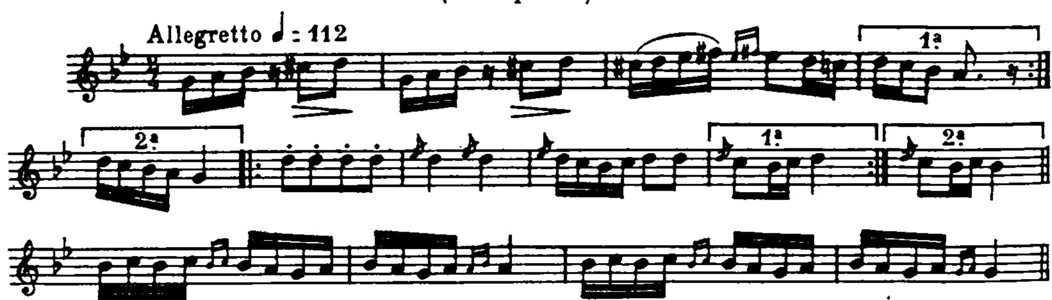
Marche persane.



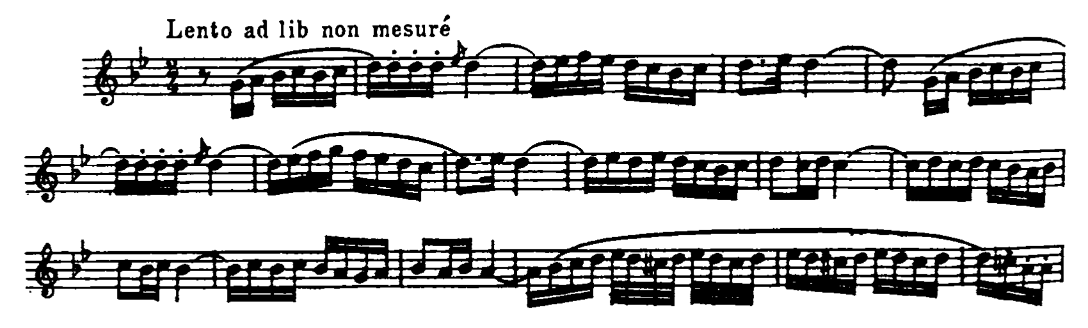
Marche persane.



Avdz irani (chant persan). Introduction.



Avdz (chanson langoureuse).




Allegretto ♩= 112
Tesnif.
Batterie
Lent ♩= 76
Tesnif.
Allegretto ♩= 106
Tesnif.
Karne-marsh ♩ = 112.

Avâz Mâhour, d'après Nasser Homayoun (tiré du Recueil des Avâz et Tesnif persans de A. Lemaire)[1].

(Pîch der âmèd.)



1. Publié avec l'autorisation de M. Andrieu.



Avâz Mâhour.

Transcription du texte persan.

Der ahd-é to èm, to der vafâyé diguèrî
Del-teng-é to èm, to del-gochâyé diguèrî

Der masâbé âchèg ravâ key bâched
Men dast-é to boûcem, o to payé diguèrî?

Mojdè bè bolbol dèhid, fasl-é bahâr âmadè,
Gol bâ hémôn rèng o boû, emrè khâr âmadè

Fasl-è nô bahâr âmed, yâr-em dèr kénâr âmed.

Del-bar, byâ, na-rô az bar-é men.
Rahmî nemâ bè-tchechm-é ter-é men.

Traduction française de J. Gantin.

Je subis tes lois, un rival a tes faveurs;
Tu me rends malheureux, un autre a tes serments.

Comment supporter que je reste sur ton cœur
Alors que tu baises les pieds d'un autre amant?

Annonce au rossignol le retour du printemps,
La rose avec sa couleur, avec ses épines va paraître.

Le printemps est venu, ma bien-aimée m'attend.

Ma bien-aimée, appuie-toi sur mon cœur,
Sèche mes pleurs, aie pitié, mon doux maître.